

YO PINTO



A. Carroggio (1970) Autorretrato en Vallvidrera, 36,5 x 14 cm.,

ALBERTO CARROGGIO DE MOLINA

La doctora Ana Díaz-Plaja, sabia y paciente asesora de mis ensayos, me sugirió que debía escribir sobre mi pintura. Cansado de racanear me he puesto a ello; no sé si sabré interesar a quienes no practican el oficio; vigilaré, pues, qué explico y cómo lo explico.

En varios de mis artículos he reivindicado que los pintores recuperen su influencia frente a la de los historiadores y la de los críticos de arte. Una de las pretensiones de mi tesis doctoral fue la de iniciar un fondo bibliográfico que recogiera el pensamiento de los pintores. El pintor tiene que recuperar la entidad de su vocabulario, porque, con la entrega de la palabra, el pintor ha cedido, también, el veredicto de sus obras.

La pintura está en manos de los estudiosos del arte. A Sorolla le han pintado el estudio-museo de color rosa, el mismo color con el que han pintado las paredes del museo de la Hispanic Society. No creo que ningún pintor se atreva a pintar de rosa su propio estudio y mucho menos un museo. Las paredes del estudio del pintor Miravalls o las de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, estaban pintadas de un color verde-gris, el color que adquiere, al cabo de un tiempo el aguarrás del pote de la mesa de trabajo de un pintor, un color neutro que influye poco en el color de los cuadros. Hemos perdido conocimientos primordiales y se aplican torpes criterios surgidos desde exóticas modas ignorantes de las nociones básicas del oficio.

Siempre he dicho que, a lo largo de mi trayectoria como pintor, únicamente he pintado un cuadro y me he limitado a añadir más tela al que ya estaba haciendo. No he hecho cuadros o si los he hecho ha sido como recurso para averiguar el procedimiento de la representación.

Como toda acción humana la representación depende del concepto; hay que elaborar la idea de la que surge la acción correcta. Ya he mencionado, en otras ocasiones, que es habitual que en la secuencia idea-sentimiento se considere que el sentimiento sea el causante de la idea. Iba a decir que esto sería el reflejo de una psicopatía, pero ni siquiera en estos casos sucede así. Ante un comportamiento desordenado de la mente, siempre hay que buscar la idea como responsable de los sentimientos que se manifiestan. No es el sentimiento el promotor de la acción humana, son las ideas.

Conforme se avanza en el conocimiento de la pintura se abren nuevos caminos y aparecen nuevas maneras de afrontar la acción de pintar; la posición del pintor delante del cuadro es cada vez más determinante, pero, también, más difícil de explicar. Sólo la experiencia puede alcanzar el significado de algunos enunciados que utiliza el pintor al exponer el procedimiento de la representación.

Los pintores son reacios a explicar su obra, porque consideran que la obra ya manifiesta todo lo que se puede decir de ella. El pintor consigue explicar algunos pasos, algunas ideas, pero, al final, tendrá que hablar de procesos y de teorías difíciles de exponer. De hecho, los pintores

tienen un lenguaje profesionalmente inteligible, pero repleto de sobrentendidos y, en consecuencia, presenta un cariz muy enigmático para el profano.

Comprendo que, a partir de los derroteros que hoy en día presenta la pintura, los nuevos pintores, si por tales se los puede considerar, tengan que explicar qué es lo que hacen y qué es lo que pretenden, ya que la pintura se ha convertido en una forma de expresión que adquiere la condición de la decoración sorpresiva: a ver quién realiza la faena más metafísica y más extravagante y a ello se han puesto, tanto los "artistas profesionales", como los aficionados. Todos pintan y todos aman el arte.

Pero ¿qué es el arte? Entiendo que cuando algo está bien hecho pueda ser considerada artístico. No quiero decir excepcionalmente bien hecho, simplemente bien hecho. No existen las cosas excepcionalmente bien hechas, sólo pueden producirse las cosas bien hechas o mal hechas, los términos intermedios, simplemente, no han alcanzado el nivel de las cosas bien hechas. Naturalmente hay actividades más complejas que otras y, en consecuencia, estas actividades pueden ser más apreciadas. Pero, no podemos confundir la complejidad de la acción con la valoración de la acción en sí misma. Así pues, interpreto que existan los logros artísticos, en el sentido de algo bien realizado, pero el arte, como tal, no tiene sentido.

Hoy en día, quedan pocos profesionales en la pintura. Es muy difícil intercambiar información desde los talleres; el tejido profesional entre los pintores es tan tenue que ya no se conocen entre ellos. Problemas resueltos hace muchos años se presentan sin fácil solución, porque no hay dónde consultar. Busco fotografías de los talleres de pintores, como Sargent o Sorolla, para obtener información de la luz, del espacio, de la distancia a la que pintaban; si sostenían la paleta en la mano o usaban pinceles grandes o pequeños; cosas prácticas, sencillas, pero que resuelven problemas, a veces importantes.

El pintor es una anomalía en la sociedad actual, nuestro lugar ha sido usurpado por los artistas. El artista es como aquel que se considera ingeniero y aspira a construir un puente y, sin saber sumar, se dedica a calcular y distribuir espacios y materiales; diseña sin ningún propósito y su obra, únicamente tiene que parecer un puente -o no-, ha de ser bonita -o no-, sorprendente, novedosa, decorativa y, sobre todo, "pegar" con el entorno; ni siquiera tiene que soportar nada, porque sólo pretende expresar lo inexpressable. Esto es en lo que se ha convertido la pintura. Todo vale.

¿A quién, pues, he de dirigir mi discurso? Pocos pintores, de los que todavía quedan, aprecian y entienden los planteamientos del procedimiento de la representación. Puedo hablar de ideas, de procesos, de maneras de concebir la acción de representar, pero eso creo que a nadie le interesa. Sin embargo, es lo único verdaderamente emocionante.

En el fondo, el pintor sólo puede actuar en función de sus propias condiciones y, si no cumple con los requisitos, nunca podrá realizar una

obra correcta. Sorolla habla de su miedo y dice que le ha durado años, los demás hemos de conformarnos con el nuestro. El pintor ha de actuar con sus ideas y no puede copiar a otros pintores, porque sabe que la copia no le solventa el problema.

Cuando tenía veintitantos años, estuve con un catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona en el Museo del Prado. No había nadie, ni un alma, estuvimos viendo los cuadros desde la distancia que nos dio la gana. Cuarenta años después, había que pedir hora para visitarlo. ¿Qué ha pasado, tan rápido aprende la gente?

II

Si hablo de mi pintura lo haré en los mismos términos que cuando hablo de la pintura de los demás pintores, porque creo que la pintura tiene bases comunes; solamente pretendo que la mía esté bien realizada. El placer no se obtiene de confusas pretensiones que, en la mayoría de los casos, están alejadas de la acción de pintar. La pintura no tiene nada que ver con posturas sociales, políticas o religiosas. La pureza de la acción es consecuencia de la reunión correcta de sus componentes y no admite injerencias foráneas. La pintura se resuelve desde la pintura. La representación es un procedimiento que toma diversos derroteros, pero, alcanza su objetivo desde posiciones que terminan por confluir.

La realidad es aquello que nuestra mente nos comunica del entorno, y, si bien es cierto que puede ser asumida de formas diferentes, al final, coinciden en una sola, porque sólo existe una realidad. La mente es una maquinaria que se rige por principios únicos. Los pintores que aceptan el producto que entrega la mente son aquellos que tienen una pintura fácil, sin gruesos, sin errores de dibujo y de valores, porque no pretenden realizar personas, paisajes o ropajes, realizan imágenes.

He hablado de pintura y de pintores en muchas ocasiones, así que no voy a reincidir en el tema; pero, entonces me pregunto ¿qué diferencia hay? ¿qué quiere decir hablar de mi pintura? ¿He de explicar los chismes con las modelos? ¿las dificultades para pagar el alquiler? ¿tengo que mostrar cómo se inicia un cuadro? Son temas poco interesantes que no alteran la construcción de la obra.

Nunca he pretendido copiar la pintura de otros pintores, no sabría hacerlo, sólo pretendo entender el procedimiento de la representación y es el único tema que me sigue interesando. Reconozco que he pasado por etapas mejores y peores, pero, casi siempre, la causa se encuentra en el miedo del pintor y, por lo tanto, no hay motivo para darle más vueltas.

Admito que cuando se alcanza un momento óptimo, sin querer, pienso en la anécdota que explica que Haendel estuvo una semana componiendo "El Mesías" y cuando salió de su encierro le dijo a su criado "he estado en el cielo". No pretendo subir tan alto, pero es verdad que, cuando las cosas "salen", pintas, hablas, fumas, escuchas música, todo a la vez, y parece que seas el amo de la situación. Bien, y ¿eso qué?, ¿eso es mi pintura? La verdad, es que, por más que le doy vueltas, no sé qué decir de "mi pintura", sólo sé hablar de pintura. De la "distancia" del pintor con el cuadro, de la realidad sobre la tela del cuadro, de la voluntad de aceptar los elementos que conjugan la representación y poner en práctica los principios que componen la imagen de las cosas.

Quizás la diferencia entre un pintor y un ingeniero está en que el ingeniero puede dar cuenta de todos sus cálculos, mientras que el pintor sabe en qué consiste su acción, pero, sólo puede decir que trabaja con lo que hay ahí, con la realidad que siempre ha estado

presente y él, simplemente, se ha percatado, casi abruptamente, de su existencia. Pero, si ya estaba allí, ¿qué es lo que había antes? Sólo podemos pensar que la ofuscación de la mente, con sus ideas preconcebidas, impedía al pintor percibirla y aceptarla. Este es el gran quid, no se trata de entender algo, sino de aceptar ese algo.

Creo que, en definitiva, el pintor ha de llegar a una resolución personal, especialmente, si no sigue el camino convencional de la pintura. Sus conocimientos pueden ser vastos, pero ellos solos no pueden realizar la acción, así que, debe concretar su siguiente paso y aplicar su saber en aquello que aspira a realizar. Naturalmente, tiene que definir su acción, conocer en qué consiste y admitir los límites de la realidad que pretende representar, porque su acción constituye parte de esa realidad.

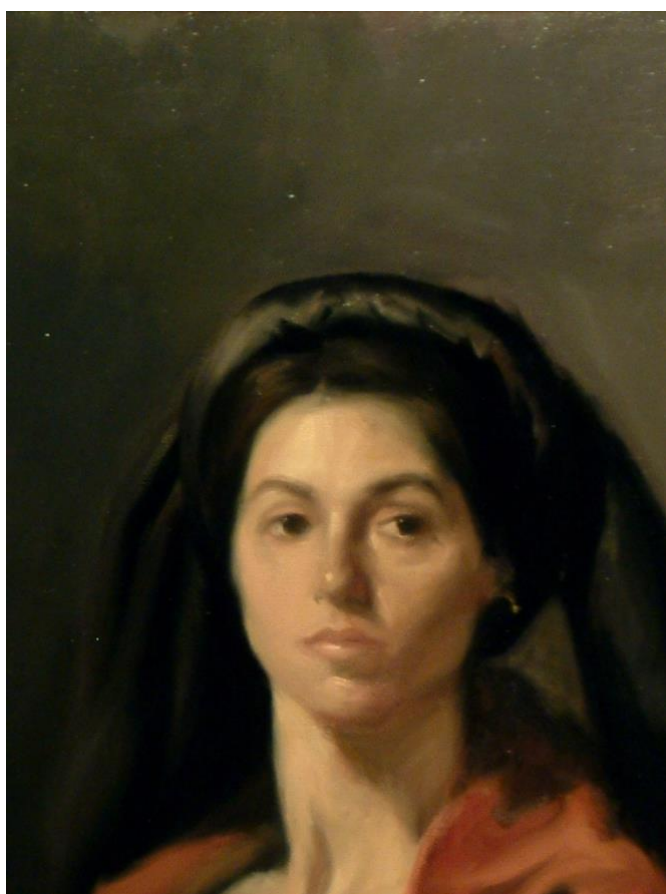


Fig. 1 A. Carroggio (1994), La Venganza, 130x89 cm
detalle

La imagen de las cosas no es absoluta, pero la posición del pintor como espectador es concluyente y define su punto de vista, no desde el aspecto de la perspectiva, sino como dueño de la información que le aporta el natural. ¿Dónde está el límite de lo visual?

No se trata de la tan cacareada pregunta: ¿cuándo está acabado un cuadro? El pintor concreta el margen de información del natural y, por lo tanto, determina la cantidad de información sobre la tela. Si comparamos la imagen de la fig. 1 "La Venganza" con la del cuadro "Agnés con manto rojo", fig. 2, se aprecia fácilmente que la cabeza de la fig. 1 tiene menos información, es más ligera; el cuadro es más grande y, quizás requiera

una mirada menos "severa"; o bien el tema se presta a un tratamiento más amplio y el pincel se entretiene menos. ¿Cómo se pueden explicar las diversas maneras que el pintor aplica en el cuadro? Quizás, sea el momento de devolverle la cita a Rex Stout cuando, su detective Nero Wolfe, justifica su genio contestando que, de la misma manera que Velázquez no podría explicar la posición de la mano de uno de los

personajes de sus cuadros, él tampoco podría explicar su agudeza en un caso que ha estado investigando.

El pintor puede pasar días para montar un cuadro, moviendo la pose de la modelo, cambiando ropajes, fondos, luces, colores y cuando decide que va a realizar una obra espesa, apretada, de pronto, el pincel se dispara y surge una

pieza al revés, ligera, sin gruesos y a la primera. Hasta aquí llega el conocimiento del pintor sobre su obra. No es posible, gracias a Dios, entrar en la mente y determinar cómo van a salir las cosas. Las cosas están bien o mal en función del nivel del pintor y como decía Puigdengoles¹: todos los pintores tienen una buena "nota", dando a entender que muchos pintores consiguen realizar un pequeño apunte de buena factura, pero que la obra de un pintor no es un tema fortuito.

Es difícil apreciar con exactitud el nivel en la pintura, se han producido muchas injerencias que desvían el parecer natural de la representación; desde los impresionistas, los movimientos "artísticos" han orientado el criterio del público. Felipe IV se levantaba por las mañanas con los cuadros de grandes pintores adornando las paredes de su palacio; a este hombre no podían tomarle el pelo fácilmente. Actualmente, no es el público el que puede exigir a los pintores el nivel de calidad en la pintura que antes exigían los reyes. El "arte" es un negocio en manos de los grandes comerciantes, sujeto a la publicidad y a los devaneos de la moda.



Fig. 2 A. Carroggio (2001), Agnés con manto rojo, 81x60 cm. detalle

¹ Josep Puigdengoles (1906 - 1987)

III

En la trayectoria del pintor, determinados acontecimientos llegan a ser significativos y alteran su desarrollo profesional. Tuve la suerte, o la desgracia, de conocer a un usurpador de la pintura, el tipo de pintor que aspira a adquirir categoría social y toma el oficio como recurso para progresar. Su enfoque profesional estaba dedicado a la "elegancia" del cuadro; su concepto pictórico era oscuro, indescifrable y, en consecuencia, era inaplicable, hasta el punto de que él era el primero en renunciar a ponerlo en práctica. Como decía uno de sus colegas, "no ha pogut pair el formatge", (no ha podido digerir el queso) refiriéndose a que no había sido capaz de superar su origen social.

Estos pintores crean a su alrededor una aureola de grandes "artistas" que deslumbra al discípulo y cuando éste descubre el engaño tiene que realizar un planteamiento radical de los principios del oficio.

Las bases de la representación son absolutamente lógicas, tanto las del dibujo, como las de la pintura. En ocasiones, y consecuencia de decisiones que parecen contrarias a la función final de la representación, puede parecer que recelamos de estos principios, pero la realidad acaba imponiéndose. Por esto mismo, la representación descubre al pintor esa realidad absoluta, única, con la que debe actuar; como el artesano que si prescinde de la realidad puede resultar herido y, por lo tanto, no le está permitido eludirla.

Es posible que la percepción de la realidad encierre el entresijo de la pintura figurativa y que no sea únicamente un proceso de comprensión, sino de aceptación. Es como advertir las voces en una pieza musical, no hay que hacer esfuerzo alguno, sólo es un proceso de atención, están ahí, no están escondidas y si se dirige la atención, la pura atención, se perciben, porque forman parte del sonido de ahí delante.

La percepción del color tiene un suceder fruto de la realidad; sobre la tela no está la piel de la modelo, sólo la pasta del pigmento de diferentes colores perfectamente diferenciados. Es posible que esta revelación se produzca cuando el dibujo deja de representar un problema y la atención se dirige espontáneamente a la imagen del objeto en cuestión.

Siempre he pensado que hay personas que tienen la mirada negra, no es que tengan los ojos negros es que su seriedad en la mirada les concede una especie de negrura en su mirar; el pintor, sin advertirlo, la transmite a sus retratos y vemos en los retratos de Velázquez que, aunque pinte bufones, les concede esa mirada.



Fig. 3 Diego Velázquez, (1644) El bufón el Primo 106,5 x 82,5 cm. Museo del Prado, Madrid

No es ni triste ni alegre, es una mirada atenta, que solamente mira y el espectador queda alejado, situado fuera de la persona que le está mirando; se siente como analizado, casi advertido por esos ojos que, a pesar de ser los de un bufón, tienen la seriedad, la negrura de la seriedad. Estos son los ojos que perciben la realidad, porque están atentos y dispuestos a percibirla.

Alberto Carroggio de Molina
es pintor
Profesor Emérito de la Universitat de Barcelona